

T. S. エリオットの詩劇

—— 試作から『一族再会』まで ——

船 木 満 洲 夫

一

詩人エリオットが劇作家としてのスタートを切ったのは、1935年の『寺院の殺人』によってであるが、ごく初期の『J・アルフレッド・プルーフロックの恋歌』『ある婦人の肖像』等より、『荒廃地』を経て劇の着手に至るまでの彼の詩には、劇的な要素、シチュエーションの設定が各所に見受けられ、そして批評面でも早くより劇に強い関心を示し続けていた。劇に向かうのは必然的な成り行きであつたのであり、“A Dialogue on Dramatic Poetry”の中で話者の一人が、‘All poetry tends towards drama, and all drama towards poetry.’と語るのも、彼の劇が詩劇であるのも故のないことではない。エリオットの詩劇に入る前に、二つの実験に目を通すのが順序であらう。

『スウィーニー・アゴニスティーズ』(1932)は、1926年と1927年にそれぞれ公にされた二つの断片から成る。副題に「アリストパネス風のメロドラマの断片」とあるのは、現代の生活を諷刺的に眺め、そして(第二の断片に)歌をちりばめているためだと考えられる。次のような注目すべきエピグラフが付いている。

Orestes : *You don't see them, you don't—but I see them : they are hunting me down, I must move on.*

Choephoroi.

Hence the soul cannot be possessed of the divine union, until it has

divested itself of the love of created beings.

St. John of the Cross.

前者はアイスキュロスの作品からの引用で、フューリズ（復讐の女神）に関するもの、後者はエリオットが深い影響を受けた十字架の聖ジョンの言葉で、天上の結合が現世の愛の脱却を前提とすることを説いたもの。これらは後の『一族再会』に、より顕著な展開を見るテーマであり、両者が別のものではなく、フューリズが現世の愛の脱却を働きかけるのである。人間の意識に関ることだ。ところでこの作品についての言及であることが明らかな論述で言うように（“The Use of Poetry and the Use of Criticism”）、主役スウィーニーと同水準の感受性と知性をもつ観客とのコミュニケーションに加えて、主役と他の登場人物との意識の隔たりの提示という意図があったとすれば、言葉と理解の不通がこの作品を特徴づけているのも肯ることだ。日常的な慣用語とミュージック・ホールのリズムを盛りこみながら、現代生活にひそむ退屈、空虚、恐怖を対照と中断の手法で描写している。題はもと ‘Wanna Go Home, Baby?’ と呼ばれたようだ。

第一の断片「あるプロローグの断片」は、二人の娘ダスティーとドリスの会話で始まる。ペレイラは紳士でなくて信頼できない、サムは紳士で面白い男だなんて話し合っていると、ペレイラから電話がかかる。精神の貧弱さを示すようにカード占いをやり出し、そのうちに棺を意味するスペードの2が出て、ドリスが自分のことだと気にしていると、来客の口笛、そしてノックの音。このように連続のない中断の運びだ。四人の来客は凡俗な男たち、顔なじみのカナダ人二人と、ロンドンのはじめてのアメリカ人二人で、彼らの空虚な会話でこの断片は終る。カード占いが『荒廃地』第一章「死者の埋葬」の占いを想起させ、無意味な会話ぶりがその第二章「チェス遊び」の後半と連関することが明瞭で、日常生活における精神性の欠如が描かれているのだが、スウィーニーの登場する次の断片ほど見るべきものがない。

第二の「ある懸賞競技作品の断片」には、主役スウィーニーと、前の六人物

の他に二人が加わる。スウィーニーがドリスを人食い人種の島に連れ去って、宣教師に、宣教師のシチューにすると言う。その鰐島は電話や蓄音機や自動車等のない原始的な島で、あるのは――

Birth, and copulation, and death.

That's all, that's all, that's all, that's all,

Birth, and copulation, and death.

文明生活からの逃避の夢を含んだ地上天国のパロディーで、退屈な現代生活を裏返しにして諷刺している。彼は次のように付け加える。

I've been born, and once is enough.

You don't remember, but I remember,

Once is enough.

この南海の島の恋を男たちのコーラスが歌い、これに対してドリスはそれは人生ではない、死んだ方がましだと言う。スウィーニーはそれこそ人生で 'Life is death.' と断じ、'I knew a man once did a girl in-' と人殺しの話しに入ろうとする。ドリスが恐れるように、これは前の断片で彼女が棺のカードを引いたことと関係すること。スウィーニーは言う――

Any man might do a girl in

Any man has to, needs to, wants to

Once in a lifetime, do a girl in

単調で退屈な人生の歪んだ反応の表出である。彼自身が娘を殺したとの意識をもつと解されるスウィーニーの話しは、牛乳を取り家賃を払う日常生活とは別の次元のもので、自分が生きているのか娘が死んでいるのか、その男には分らなかったと、生と死の区分不能の意識に占められ ('Death is life and life is death'), 聞いている連中に言葉で通じる内容ではない。

I gotta use words when I talk to you

But if you understand or if you don't

That's nothing to me and nothing to you

互いに土台が異なるのでコミュニケーションの成立しない彼の話しは、フーハに襲われる悪夢のこと、死刑執行人が待っていることを歌う四人の男のコーラスに継がれ、前の断片の訪客到来のときと同回数のノックの音でこの断片は結ばれる。これはペレイラの訪来というより、死の暗示を含むものと解すべきであろう。電話の音と同様、ノックの音も詩劇のリズムの構成要素。

意識の異なる者の間の対照と不通は表現されているが、第二のエピグラフが説くような浄化の問題にまでは至っていない。罪の意識により、ユーメニディーズのフーハに追われはしても、そこから先の追究が見られないのである。またプロローグの場面と雰囲気、提示された主題が、第二の断片に満足に受け継がれているかも疑問だし、スウィーニーの話しにドラマ的要素はあっても、それがドラマにはなっていない。しかし現代の日常的な言葉とリズムを詩劇に導入しようと試み、後の詩劇に発展されるべき重要な問題の萌芽を示したことで、この作品の実験の目的は果たせたと見えようか。

『「岩」のコーラス』(1934)は、教会建設の基金募集のために書かれたパジェントのコーラスで、10篇の詩から成っている。シナリオを書いた E. Martin Browne の指示はあったが、このコーラスは全くエリオットの創作である。ところで彼はこの声が、観客に話しかける自分自身の声であって、‘dramatic voice’ではなかったと、その限界を認めている(“The Three Voices of Poetry”)。『四つの四重奏』との関連、そしてコーラス用韻文の実験という点で大事な作品だが、はっきり打ち出されている宗教上の見解には宣伝的な調子が否めず、詩としても満足なものとは言い難い。

第一のコーラスが、『四つの四重奏』に継がれる要素を実によく表わしている。それは時の循環と歴史的知識の批判で始まる。季節の、誕生と死の永久の果てしない循環——人間の歴史は‘motion’や‘words’の知識はもたらすが‘stillness’や‘the Word’の知識はもたらさない。

All our knowledge brings us nearer to our ignorance,
All our ignorance brings us nearer to death,

But nearness to death no nearer to God.

ロンドン, 'the timekept City' の内外で, 'the Church' 無用の声が聞かれる。教会 ('the Temple' とも言われる) が大文字なのは, 次に 'the Rock' が登場するのとともに, 真実の教会が含意されているわけだ。その「岩」については(後に続く詩劇との関係で重要なところ) ——

The Rock. The Watcher. The Stranger.

He who has seen what has happened

And who sees what is to happen.

The Witness. The Critic. The Stranger.

The God-shaken, in whom is the truth inborn.

大文字の 'The' をきわ立たせ, また 'The Stranger' を強調して, 一般に理解されていないキリスト教会の役目に言及している。「岩」は一つの根本的な訓えを説く。

I say to you: *Make perfect your will.*

I say: take no thought of the harvest,

But only of proper sowing.

これですでに『四つの四重奏』に発展される重要なテーマを含んでいることが明白であろう。人の教会無視は砂漠無視と表裏をなすもので, その砂漠を精神内面の問題として, 'The desert is not remote in southern tropics,/The desert is not only around the corner,/The desert is squeezed in the tube-train next to you,/The desert is in the heart of your brother.' と表現する(地下鉄は『四つの四重奏』の注目すべきイメジ)。つましい労働者と失業者の軽快な歌が続き, 終りの歌で労働者が, 建設するものとして, 'beginning' 'end' そして 'meaning' を言うが, これまた『四つの四重奏』の中心的テーマなのである。

さて残りのコーラスに簡単に目を通そう。神の家はイエス・キリストを柱石として, 使徒や予言者, 聖徒や殉教者の土台の上に, 永遠に建設されなければ

ならないのであり、そして過去の善悪の行為は継承され、祖父たちの罪は贖われねばならぬと、以後の作品に流れて行く思想を述べ、人生、社会、神の密接な結びつきを説く。

What life have you if you have not life together?

There is no life that is not in community,

And no community not lived in praise of God.

Even the anchorite who meditates alone,

For whom the days and nights repeat the praise of God,

Prays for the Church, the Body of Christ incarnate. (II)

主とともに存在し、主とともに建設するのでなければ空しいことは随所で歌われ、この作品の基調とも言うべきもの。人間が神に対する関係、神の言葉を無視するのは昔も今も変わりなく、文明都市が批判されると同時に、昔からの迫害にも言及される。

And the Son of Man was not crucified once for all,

The blood of the martyrs not shed once for all,

The lives of the Saints not given once for all:

But the Son of Man is crucified always

And there shall be Martyrs and Saints. (VI)

このテーマが『寺院の殺人』の殉教に結実を見ることになる。過去を単に過去として考えないエリオットの立場は、上の引用の前の 'Do you need to be told that whatever has been, can still be?' の一行に端的に表わされているが、その点からも見逃せないのは、神の創世時から続く空しい暗黒に照明された瞬間の叙述である。

Waste and void. Waste and void. And darkness on the face of the deep.

Then came, at a predetermined moment, a moment in time and

of time,

A moment not out of time, but in time, in what we call history.
transecting, bisecting the world of time, a moment in time
but not like a moment of time,

A moment in time but time was made through that moment:
for without the meaning there is no time, and that moment
of time gave the meaning. [VII]

時間と歴史は意味によって成立し、その意味は靈的なものの、神の言葉の肉化の瞬間によって与えられたのである。このような時間を切る非時間的な瞬間があったにも拘らず、人間はキリストの受難、磔刑の意味をさとらず、当初のままでの荒廃と空虚の暗黒の道を歩んで来ていると嘆くのだ。教会の本源の姿も神人キリストとともにあるべきものであり。('Visible and invisible, two worlds meet in Man; / Visible and invisible must meet in His Temple' [IX]), このコーラスは永遠の存在 'Light Invisible' [X] の讃美で終る。

世俗的な教会の批判が看過できない。キリスト教の真理を説くあまり、すぐれた詩になり得ているとは言えないが、ここで行われたコーラスの試みの意義は、『寺院の殺人』が立証するところとなる。

二

『寺院の殺人』(1935)は、キャンタベリの祭典に上演するため、エリオットが依頼を受けて書いた詩劇で、殉教者トマス・ベケットの死を主題とし、二部と幕間劇から成っている(最初の仮題は 'Fear in the Way' であったと言われ、また各種の版があるようだ)。その筋の運びが限定されたものであることは、作者自身が 'A man comes home, foreseeing that he will be killed, and he is killed' と述べ、死と殉教にすべてを集中したかったのだと、そしてこの限定がコーラスの大きな助けを借りた理由の一つになっていると説明している('Poetry and Drama')。もともと劇のアクションと観客の仲介の役をなすコ

ーラスが、主人公の言動を反映しその感化を受ける有様に、この作品の主たる魅力と生命があることが否定できない。

第一部（1170年12月2日、大司教のホール）の冒頭で、キャンタベリの貧しい女たちが、恐ろしい予感を抱きながら寺院のそばで待とうとする——コーラスはすべて彼女らのそれ。新年も運命も、殉教者や聖徒たちも待っていると歌い、静かな季節が乱されることを恐れつつ待つということは、宗教的超時間的な次元と関ることだ。

Destiny waits in the hand of God, shaping the still unshaken:

I have seen these things in a shaft of sunlight.

（『四つの四重奏』の「バート・ノートン」は、この作品の直ぐ後に書かれたのだが、その終りに出る重要句 *'in a shaft of sunlight'* に注意）。*'the pattern of time'* を越えた神の手の中で待っている運命のままに、彼女らは待つのである。危険もなければ行動もない彼女らには、*'to wait and to witness'* があるだけだと自覚するのであり、ここに受動的な恐怖より以上の参加の姿勢が見られることは、殉教者 *'martyr'* が語源的に *'witness'* を意味することと併せて留意されてよい。さて七年ぶりに大司教トマスが、敵対関係にある国王の支配する地に帰ってくるのだ。それが平和なのか戦争なのか、三人の僧侶が問題にするのに答えて、使者——すでに大司教がすぐ近くまで来ていることを知らせに来たのだが——は平和ではあるが、「終り」とか「初め」とかいったようなものではないとの考えを述べる。僧侶の一人は危惧を表明し、一人は喜んで迎えようと提言し、一人は *'For good or ill, let the wheel turn.'* と言って、三人がまちまちながらに現世的で、しかも現実の恐怖の洞察が欠けているのに対し、コーラスは大司教トマスよフランスに戻って下さいと願う。彼がこの館に、彼自身に、この世界に *'doom'* をもたらすことを予感する彼女らは、今までのように平静に人目を避けて、*'Living and partly living'* し続けることもできなくなることを恐れる。これには信仰のない生活への作者のアイロニーが含まれていると思われる、それをきわ立たせるように、のしかかっているのが *'A fear like birth*

and death, when we see birth and death alone/In a void apart' と歌われるのである。キリストに象徴される生死の意義を想起させる趣旨のもので(『エアリアル詩集』や『聖灰水曜日』と連関)、彼女らはこの世の側からこのだれにも理解できない恐怖に絶望的になり、'the pattern of fate' に引きこまれることの耐えがたさを訴え、こうして信仰による死が現世の人間に与えるべき危険なほどの衝撃を伝えているのだ。フランスに去って下さいと繰り返す彼女らを、僧侶の一人が咎めているところへ、トマス・ベケットの登場。

その第一声は次の通り。

Peace. And let them be, in their exaltation.

They speak better than they know, and beyond your
understanding.

They know and do not know, what it is to act or suffer.

They know and do not know, that action is suffering
And suffering is action. Neither does the agent suffer
Nor the patient act. But both are fixed

In an eternal action, an eternal patience

To which all must consent that it may be willed

And which all must suffer that they may will it,

That the pattern may subsist, for the pattern is the action

And the suffering, that the wheel may turn and still

Be forever still.

コーラスの女たちの方が、僧侶らより理解している。行動と忍苦は一つのもので、行動があってはじめて忍苦があり、そして忍苦が行動となるのであるが、彼女らはその関係の現実的な危険は知っていて、その永遠の安全、平和が分っていない。現実的な意味ではトマス自身のように行動する者は忍苦せず、コーラスの女たちのように忍苦を課せられる者は行動しないとは言え、両者は永遠の行動と忍苦の中で結ばれ、人間が意志することにより行動と忍苦の図式は存

続し、時間の動が永遠の静と合一すると解せようか（最初の‘Peace’『静かだ』は、上で僧侶たちに答えた使者の‘Peace’『平和』と響き合うものがある）。また‘will’‘wheel’‘still’の韻に注意、永遠の図式が静止であることは『四つの四重奏』のテーマ。ここの‘still’には、僧侶の一人が‘The wheel has been still, these seven years, and no good’¹と前に語っていたことへの当てつけも感じられる）。コーラスの女たちのトマスに対するのと、トマスのキリストおよび神に対する関係とが、重なり合っているようにとれる。行動が忍苦であることは、この劇の展開が示すところではなければならない。ところでトマスは、‘End will be simple, sudden, God-given,’と死を覚悟しているが、それまでの間‘the strife with shadows’の試練を経ねばならぬのであり、ここに誘惑者が次々に現われることになる。内面の誘惑の克服は、この作品の一つの焦点と言ってよい。過去の誘惑、すなわち世俗の楽しみや、国王に仕える大法官としての権力や、王権に反逆するための領主たちとの結託は、今の大司教には誘惑ともなり得ないものであるが、来訪を予期しなかった第四の誘惑者は、殉教の栄光を説いてトマスの誇りに働きかけ、ついに彼に‘Can I neither act nor suffer/Without perdition?’と叫ばせた後、上に引用した行動と忍苦に関する彼自身の言葉を投げ返すのである（初めの二行と‘for the pattern is the action / And the suffering’を削除し、‘They know……’の‘They’は‘You’に代えて）。地獄落ちに通じる内面の誇りを拭い去らねばならぬというのが、最後の誘惑よりトマスにもたらされた認識であり、このように殉教の道をさらに進めることは、現世の平面では地獄落ちの苦悶を意味する。それを反映してコーラスは、‘God is leaving us, God is leaving us, more pang, more pain than birth or death.’ ‘O Thomas Archbishop, save us, save us, save yourself that we may be saved; Destroy yourself and we are destroyed.’と歌う。コーラスの女たちのトマスに対する関係と、神に対するその重なり合い、そして行動と忍苦の密接な結びつきのうちに、コーラスの苦悶が大司教の置かれた絶対的境位を浮き彫りにする機能を果たしている。誘惑がどのように克服されたか、劇的には答え

ような問題であり、このコーラスに続くトマスの落ち着いた言葉に、誇りという罪からの動機の純化、王権との対立意識を棄てて、ひたすら神の意志に自らを委ねる態度が読まれる運びになっている（‘Now is my way clear, now is the meaning plain: / Temptation shall not come in this kind again. / The last temptation is the greatest treason: / To do the right deed for the wrong reason.’ と始まり、‘I shall no longer act or suffer, to the sword’s end. / Now my good Angel, whom God appoints / To be my guardian, hover over the swords’ points.’ で終る）。第一部で内面の葛藤は終り、後は外面の葛藤を待つだけのようだが、そうではないところにこの詩劇の特色が見出されよう。

幕間劇はクリスマスの朝の寺院での大司教の説教（『ルカ伝』第2章第14節がテキスト）。クリスマスには主の誕生と、主の受難と死とを同時に祝う、つまり同時に ‘rejoice and mourn’ する、そこに主から与えられたこの世のものでない ‘Peace’ の意味がある。主に対するのと全く同じように、殉教者たちの死も同時に ‘rejoice and mourn’ するが、これもこの世の喜びや嘆きではないし、キリスト教の殉教は決して偶然のものではない。こう説教して殉教の意義を次のように述べる。

A martyrdom is always the design of God, for His love of men, to warn them and to lead them, to bring them back to His ways. It is never the design of man; for the true martyr is he who has become the instrument of God, who has lost his will in the will of God, and who no longer desires anything for himself, not even the glory of being a martyr.

殉教は神の ‘design’ であって人間の ‘design’ ではなく、真の殉教者は自分の意志を無にして神の意志に委ね、殉教者になるという栄光さえ望まない者だと、ダンテ的な信仰を加味して平明な散文で説く。これは第二部の殺害の後の騎士たちの演説とともに、観客に訴えることに狙いがあり、理解されにくい信仰の立場をここでトマスに弁じさせ、後の現世の側からの騎士たちの弁明と相

まって、相反する価値観の衝突をきわ立たせる働きをしている。自らが近いうちに殉教者として死ぬことを、平静な心境で暗に仄めかしてトマスの説教は終り、誘惑後の彼の自覚と純化ぶりがうかがえる。

第二部（同年12月29日、最初は大司教のホール、後に寺院に移る）の冒頭のコーラスには、トマスの説教の作用が反映していて、主の誕生や主の死が口にされ、また ‘The Peace of this world is always uncertain, unless men keep the peace of God.’ とも歌われる。筋の運びとしては、すでに誘惑を克服した大司教の死を待つしかないのだが、 ‘We wait, and the time is short/ But waiting is long.’ と言うのには、トマスの心とは対比的に彼女らに重くのしかかって来ている運命が思われる。僧侶の一人が ‘The critical moment/ That is always now, and here. Even now, in sordid particulars/ The eternal design may appear.’ と述べた瞬間に、殺人者となる四人の騎士が登場するのは、僧侶には理解できていないことだが、トマスが殺されるのが神の意志によることを、作者が改めて印象づけようとしたものであろう。早く合わせろと騎士たちが急ぎたてているところへトマスが登場し、求めに応じて僧侶らを払って単独で応対し、さらに国王の命令ならみなの前で言うべきだと述べたのに対して、騎士の一人が ‘No! here and now!’ と叫び——彼らは襲いかかるが、僧侶らが戻って来て間に立ちふさがる——、これをトマスは ‘Now and here!’ と受ける。この運びには、現世の時間性の劇的な急迫が見られる。国外に退去せよとの国王の命令を突っぱねた後いったん退場し、騎士たちも続いて出て行くのは、この世の死と腐敗を全感覚で感じとったコーラスの女たちに、忍苦の深化つまり罪の苦しみを表現させる必要が、どうしてもあったためであろう。

I have smelt them, the death-bringers; now is too late
For action, too soon for contrition.
Nothing is possible but the shamed swoon
Of those consenting to the last humiliation.

I have consented, Lord Archbishop, have consented.

Am torn away, subdued, violated,

United to the spiritual flesh of nature,

Mastered by the animal powers of spirit,

Dominated by the lust of self-demolition,

By the final utter uttermost death of spirit,

By the final ecstasy of waste and shame,

O Lord Archbishop, O Thomas Archbishop, forgive us, forgive

us, pray for us that we may pray for you, out of our shame.

性的な表現で罪の深さを描き出している。第一部でトマスの第一声は、永遠の行動、永遠の忍耐が意志されるようにだれもが‘consent’せねばならず、それを意志するように忍苦せねばならぬことを説いていたが、ここでは彼女らはこの世に現在する罪に‘consent’し、自分たちが差し迫ったトマスの死に、掛かり合いがあることを認めるに至っているものであり、罪の認識という究極的な形で、忍苦の厳しい現実性が打ち出されているわけだ。トマスが登場して‘Peace’「静かに」と口を切り、‘This is your share of the eternal burden,/The perpetual glory.’とさとし（『四つの四重奏』の「バーント・ノートン」に出る‘Human kind cannot bear very much reality.’という言葉もある）。続いて登場する僧侶たちが、急いでその場より移るようにすすめても、‘Death will come only when I am worthy’と、そして‘make perfect my will’（エリオットが重視する考え方であり、前記『岩』でも何度か言われている）するだけだと述べて危険はないと言いはるトマス。彼はすでに永遠と通じ合っており、‘I have had a tremor of bliss, a wink of heaven, a whisper’と語るが、無理に引きずられて行き、そしてコーラスの間に場面は寺院に変る。コーラスは‘Emptiness, absence, separation from God;/The horror of the effortless journey, to the empty land/Which is no land, only emptiness, absence, the Void’と、死の彼方の最後の恐怖を歌う。トマスの運命に深く参加

していることが知れると同時に、彼の境地と何と両極のようにかけ離れ、はからずも現世の根元的な空虚を投影した内面描写になっていることか。

さて寺院内、僧侶たちは扉にかんぬきをかけさせて、安全だと繰り返す。しかし大司教は、それは永遠の教会のあり方に反すると、また行為の善悪を決めるのに、現世的に結果で論じてはならぬと次のように説明する。

It is not in time that my death shall be known ;

It is out of time that my decision is taken

If you call that decision

To which my whole being gives entire consent.

I give my life

To the Law of God above the Law of Man.

彼は第一声の通り（‘consent’ に注意）、非時間的な永遠の図式に全存在を委ねるのである。今は最終の克服の段階、死を甘受するのみ、それが彼の ‘suffering’ ということ、今の今という時間が十字架の勝利として超克されようとしている。トマスの命令で扉が開くと、騎士たちがほろ酔いかげんで入ってくる。彼らはもはや滑稽な道具にしか過ぎない。泰然として大司教は語る――

I am a priest,

A Christian, saved by the blood of Christ,

Ready to suffer with my blood.

This is the sign of the Church always,

The sign of blood. Blood for blood.

His blood given to buy my life,

My blood given to pay for His death,

My death for His death.

贖いの思想であり、幕間劇の説教で述べられたキリストの受難の意義を自ら体得していると言うべきだ。これが騎士たちが殺す間、聞こえるコーラスにどのように影響しているだろうか。 ‘Clear the air ! clean the sky ! wash the

wind! take stone from stone and wash them.’ と、血の汚れが大地万物に充満してしまったことに絶望的に叫ぶ。平常の生の営みには、‘suffering’ にも恐怖や悲嘆にも限界があったのに、‘But this, this is out of life, this is out of time,/An instant eternity of evil and wrong.’ といったぐあいだ。

トマスの非時間的な血の贖いが、非時間的な悪の恐怖を喚び起こし、彼女らの忍苦の極みとなっている。拭いようのない罪の汚れであり、キリストの磔刑がもたらしたはずのそれと平行するものと解せよう。

It is not we alone, it is not the house, it is not the city that is defiled,

But the world that is wholly foul.

世界全体の罪がトマスの死に荷担しているという認識、これは原罪に通じる根元的なものだ。ただこの瞬間には恐怖のあまり彼女らは、その贖罪の積極的な面までは理解していない。ここで殺害を終えた騎士たちが、観客に向かって弁明する。これは殉教を是認する前に、観客が誘惑を受けねばならぬということだとしても、それほど効果を生むはずのないことは明白。第一の騎士は司会役、イギリス人はフェア・プレイを重んじ、負け犬にいつも同情するが、仲間の話しを聞くまで判断を待つよう求める。大司教を称える言葉をはさむことを忘れず、それぞれが雄弁に論じる。全く私心がなかったとか、国家のためにやったことだとか。第四の騎士の弁明だけが、第一部の第四の誘惑者同様、訴える内容をもつもので、大司教は殉教による死を決意していたのであり、結局 ‘Suicide while Unsound Mind’ と考えるべきだと言う。しかしこのような現世的には妥当な意見も、すでにコーラスとともにある観客には、さほど影響を与えるわけのものではない。最後のコーラスは神の栄光を称える。

We thank Thee for Thy mercies of blood, for Thy redemption
by blood. For the blood of Thy martyrs and saints
Shall enrich the earth, shall create the holy places.

これがトマスの感化の下にあることは、彼の死の前の言葉と比べれば明らか。

さらに彼が殺される際にコーラスが歌った罪の恐怖が、次のように積極的な自覚となって受けとめられている。

We acknowledge our trespass, our weakness, our fault; we
acknowledge

That the sin of the world is upon our heads; that the blood of
the martyrs and the agony of the saints

Is upon our heads.

こうして神、キリスト、トマスへの祈りで結ばれる。

大司教トマスの殉教は、‘action’が‘suffering’であることを証したものと
言えよう。神の意志に従って死を甘受するというだけでなく、彼の行動が
‘witness’する者に苦しみを課するという意味でも。贖罪の死に掛かり合った
コーラスは、死の恐怖から罪の認識と栄光の讃美に進むまでに‘suffering’を
深め、こうして自らがトマスの言動の感化を受けながら、観客に訴える役をな
したのである。ここにトマスとコーラス、コーラスと観客のコミュニケーション
の型が見られる。エリオットの詩劇のうちで、この最初の本格的な詩劇が
最もすぐれたものかどうか、その判断は待たなければならないが、もしそうだ
とすれば、コーラスこそその賛辞の主たるものを占めるべきであろう。同じよ
うに‘witness’すべきは必ず観客に対する関係においてである。

三

『一族再会』(1939)は、現代生活を扱った彼の最初の本式の戯曲で、アイズ
キュロスの作品、つまりユーメニディーズにつきまといわれるオレスティーズの
神話を背後に踏まえている。『スウィーニー・アゴニスティーズ』の延長に属
することが明らかだが、しかし『四つの四重奏』と触れ合う要素の多いこと
は、「バート・ノートン」について書かれたことで理解できよう。『寺院の殺
人』でコーラスに頼り過ぎたとの反省から、この作品ではコーラスが比重の小
さいものになっている。エリオットは欠点として、詩の韻律に留意するあまり

プロットや人物の性格が犠牲になったこと、シチュエーションの設定に時間を使い過ぎたこと、ギリシャ神話と現代生活の調整がうまく行かなかったこと等を認めている(“Poetry and Drama”)。さてどうであろうか。

舞台は北イングランドのモンチェンシー家の邸宅。第一部(場所は応接間、時は3月末の午後、お茶の後)の幕開きから、モンチェンシー家の未亡人エイミーが、どういう次元の時間に生きているかが提示される。小間使いのデンマンが、カーテンを引きに入ってくると、‘Not yet!’と叫ぶ。暗闇で時間(時計)が止まることを恐れているエイミーは、事ごとに意見がかち合う末の妹のアガサとちがって、死の中に意味を見出すことができないと自ら認める。この日はエイミーの誕生日、すでに三人の妹(アイヴィー、ヴァイオレット、そしてアガサ)と亡夫の二人の兄弟(ジェラルドとチャールズ)を呼び寄せていて、家に引きとっている親類の娘メアリーとともに、今は三人の息子(ハリー、ジョン、アーサー)の到来を待っているのだが、エイミーの意図は、八年ぶりに帰ってくる長男のハリーに、このウィッシュウッドの家を継がせること。ところがアガサは、ハリーには帰ってくることが苦しいものになるだろうと言う。

I mean painful, because everything is irrevocable,

Because the past is irremediable,

Because the future can only be built

Upon the real past.

未来が過去を離れてあり得ないことは、『四つの四重奏』・「バーント・ノートン」の最初の部分の詩句と共通するところ。ハリーは新しいウィッシュウッドを、別の自分を見出さだろうと続けるアガサ、すべては以前のままで何も変わっていないと言いはるエイミー、この一致を見ないところにエイミーの生き方があらわになる。一年前にハリーの妻が、事故か自殺か航海中の船から突然姿を消したのだ。この家にもハリーにも好ましくない女だったということで、エイミーはこの死を祝福すべきことだと平げ、‘For the sake of the future’を繰り返して、この八年間に何も起こらなかったかのように振るまうようみんなに

頼む。このように「何も変わっていない」とか、「何も起こらなかった」と言う
エイミーは、未来のために過去を振りすてようとするほど、日常的な時間の欺
瞞の中に住んでいる。エイミーの呼び立てでこのパーティーに来なかったら、
不安な訳の分らぬ役を演じる破目にならなかったのにと嘆くアイヴィー、ヴァ
イオレット、ジェラルド、チャールズ（この連中はコーラスも兼ねる）も、エイミ
ーと大同小異の日常的な平面の人間。

主人公ハリーはどうか。帰ってくるなり、今までつきまとわれてはいたもの
の見なかった亡霊をはじめて見る——エイミーらの連中には見えない。すでにアガ
サが暗示していたこと（‘When the loop in time comes—and it does not come for
everybody—/The hidden is revealed, and the spectres show themselves.）と呼
応し、ハリーは時間の接点に立っていると言うことができる。だから何も変わ
っていないと話すエイミーに語気はげしく楯つき、エイミーだけでなく四人の叔
父叔母も、日常的な時間のレベルで語るのがたまらなくなる（‘Time and time
and time, and change, no change!/You all of you try to talk as if nothing
had happened,/ And yet you are talking of nothing else.）。アガサ、それに
席を離れているメアリーは別と考えられるが、ハリーは内面無視の彼らの生き
方と、アガサが先に仄めかしたように、過去の罪が‘unredeemable’なものとし
て現在している自分の存在と対比して見せる（‘You are all people / To whom
nothing has happened, at most a continual impact / Of external events.’ ‘I
am the old house / With the noxious smell and the sorrow before morning,/’
In which all past is present, all degradation / Is unredeemable.’）。これこそ彼
の問題なのだ。言葉には表わし得ないことなのだが、自分自身の言葉で語るよ
うにアガサに言われて——

The sudden solitude in a crowded desert

In a thick smoke, many creatures moving

Without direction, for no direction

Leads anywhere but round and round in that vapour—

Without purpose, and without principle of conduct
In flickering intervals of light and darkness;
The partial anaesthesia of suffering without feeling
And partial observation of one's own automatism
While the slow stain sinks deeper through the skin
Tainting the flesh and discolouring the bone —

このように直ちに『四つの四重奏』を連想せる詩行を連らねた後——

It was only reversing the senseless direction
For a momentary rest on the burning wheel
That cloudless night in the mid-Atlantic
When I pushed her over.

一般的な言葉の最後に、何げないように具体的なことを述べ、深い罪の意識が劇的な肉づけを得ている。この詩語とイメージが戯曲全体の中で遊離している感があるとしても、特殊な経験の告白のためであり、劇は正しくここに動き出すのである。妻を突き落としたと言うのは、後でチャールズが想像するように、‘the wish to get rid of her’ が、実際にやったと信じこませているのだろうし、この点では『スウィーニー・アゴニスティーズ』のスウィーニーが、人殺しのことを語ったのと一脈通じるのを思わせる。ハリーが問題にしているのは、個人の良心よりずっと深い、自我を食い荒らす癌のようなもので、彼がハムレットばりに、病んでいるのはこの世界だ（‘It is not my conscience, / Not my mind, that is diseased, but the world I have to live in.’）と述べるのは、『寺院の殺人』でベケットが殺される際のコーラスの認識と隔たりがない。いずれにしても、ハリーの危機的な状況が主要なテーマとなることは、妻が以前より近くなり、フューズたちがここに帰って来て、一そう身近な存在になっているのを彼が認めることでも、また彼に向かって、彼自身にも分らないことがあり、そこにこそ自由への道が見出せると、アガサが説くことでも明らかである。

ハリーが退場した後、ジェラルドらの意見で、ウォーバトン医師を呼ぶことに決めたり、自分で電話をかけると言ってエイミーが退場した後、チャールズの提案で、ハリーの従僕ダウニングに事件の真相の探りをかけたり——アガサは席を離れる——するのは、一方では亡父のことを聞きたがるハリーの態度が、他方ではハリーの結婚生活のことが知れるという意味で、劇の運びの上では欠かせないことではあるけれども、本筋と離れた日常的なレベルの連中の試みることで、ここで行われるダウニングとの面談も、ハリーが殺したのが事実か妄想か分らないまま、四人の叔父叔母が互いに不信をぶちまける結果になる。彼らの非精神性の浮き彫りの効果はあろう。

第二場に入ると、アガサがひとりでいるところへ、メアリーが温室の花をもって入ってくる。ハリーの妻にさせようと、以前からエイミーが計画している娘だ。第一場でジェラルドから若い世代に属するようなことを言われ、機嫌を損ねて退場した彼女、その年令は三十に届こうとしている。北国の春は **‘Late and uncertain’** だと話すが、これは彼女自身に当てはまること、同時に呼ばれていてまだ来ないハリーの弟らに対する暗示もあろう。ここのものではない (**‘do not belong here’**) と彼女が言う温室の花も象徴的だ (アガサに **‘you don’t belong here/Any more than I do’** と語るのと符号している)。七年前にアガサの忠告に従って、自分の道を進んでいればよかったと思うメアリーは、ハリーが結婚したときも、彼の妻が死んだときも、自分を手離そうとしないエイミーの意志のままになって来たが、ハリーが帰って来てはじめて家を出る勇気が出たと、彼と会うより先に心が決まっている。エイミーの意志よりも、ハリーの妻の死の方が影響力をもち出したのだ。ところが助力を乞われたアガサは——

At this moment, there is no decision to be made;

The decision will be made by powers beyond us

Which now and then emerge. You and I, Mary,

Are only watchers and waiters: not the easiest rôle.

自分たちを超えた力とは神の意志であり、その具象的な現われがユーメニディ

ーズだと解せる。それに決断を委ねて、『寺院の殺人』のコーラス同様に見守り待つ役をするのだとは、ハリーとの関係の推移による内面的深化を促したもののだろう。アガサが退場し、メアリーががっかりして‘waiting’の語を連発しているところへ、ハリーが登場する。前の詩劇で、僧侶が永遠の計画のことを言っているとき、騎士たちが現われるのと似通うものがありはしないだろうか。

部屋の中のもの何れもかも変わっていない、このようなエイミーのやり方は不自然で、かえって人間が変わっていることをはっきりさせるだけだ、だけど君はほとんど変わっていないとハリーに言われて、メアリーは晩さんの着がえに出て行こうとする。それを引きとめてハリーは、つきまとう影からも、昔の記憶からも逃げられない自分の立場を語り、過去のことへ話しが移る。子供の頃の隠れがで、後に切り倒された‘hollow tree’、これが自由の唯一の思い出なのだが、ここの地名‘Wishwood’とともに象徴的で、帰って来たハリーが出なおす出発点にしようにも、願望と記憶の逃げ場はもはや存在しないのだ。ところで希望を失っているハリーに、メアリーは彼の経験がどんなに‘real’でも、まやかしかもしれないと言う。彼は夢だとしても夢のほかには何もないとすれば、最も‘real’なのは自分が恐れていることだと、自分の世界の風景を描いてみせる。それはこの世と同様に‘real’でないとメアリー。ウィッシュウッドが‘your real self’になること、それを期待して帰って来たはずだけど、変える必要があるのは彼の内部のものだと彼女に言われると、ハリーは理解してもらえないことにいらだつ。第一場の他の人物におけるのと同じく、またもやコミュニケーションの挫折だ。しかし出て行こうとするメアリーを、再び引きとめるだけのつながりがあるのだ。過去とウィッシュウッドが両者に結びついていて、ところがここに一つの誘惑の型が見られる。彼女がずっと遠くから来た人のようにハリーに思えて来て、会話が抒情詩のリズムに変わり、そしてその末にハリーの言葉――

You bring me news

Of a door that opens at the end of a corridor,
Sunlight and singing; when I had felt sure
That every corridor only led to another,
Or to a blank wall; that I kept moving
Only so as not to stay still. Singing and light.
Stop!

What is that? do you feel it?

過去の想い出より移って、愛による救済を仄めかす日光と歌声が洩れかけたのだが、『四つの四重奏』のばら園には至り得ない。その瞬間に、『寺院の殺人』でコーラスが嗅ぎとった死の臭い、愛欲の罪をまじえたような ‘a sweet and bitter smell/From another world’ をハリーは感じ、ユーメニディーズが実際に姿を現わすのだ。これは非時間的な世界の二面性を示すとともに、過去の拭えない罪により、ウィッシュウッドにおける愛の逃避が、ハリーに拒否されていることを意味する。劇的な衝撃であり、この亡霊の見えないメアリーは、‘You’re of no use to me.’ と彼にきめつけられるが、ユーメニディーズが出現させたことで彼女の役を十分に果たしている。

ここでカーテンに注意したい。開幕でエイミーが、まだカーテンを引いてはいけなと叫んだのは、死に導く時間の恐怖のためであった。それが開いていたことで、ハリーが帰って来たとき亡霊を見せることになり、そして今カーテンが開いてユーメニディーズが現われ、何も見えないメアリーが窓に閉めに行くと、さらにハリーが引き開ける。そして次の場に入り、ヴァイオレットが不審に思いながら閉めるのだが、これは時間的な死の世界に閉じこめられた場面への移行につながる。

第三場は、例の四人の日常的な会話が取りかわされるのは別として、エイミーが連れて入ってくるウォーバトン博士——これも世俗的な人物——が、最初の患者が人殺しで、不治の癌をわずらっていたと話すのにハリーがのって、癌を信じるより殺人を信じる方がむずかしいと両者を区別し (‘Cancer is here.’

‘Murder was there.’), その患者について次のように語るのが、その場の会話からの逸脱で注目されよう。

He cannot realise

That everything is irrevocable,

The past unredeemable. But cancer, now.

That is something real.

ハリーの意識の中では、過去の人殺しが贖えない罪として、‘real’な癌と連結しているものであり、第一場で妻の死に関して告白した後、自我を食い荒らす癌に説明が向かったのと一致していて、彼が終始、罪の意識に取りつかれていることが分る。二人の弟を待たずに食事を始めることに決まる。コーラスが過去と未来の不安を歌うのは、みんながいなくなったところへ登場するアガサが、この家の呪いが解かれるよう、次のように祈るのと併せて、第二部に移る前の雰囲気を作り出している。

There are three together

May the three be separated

May the knot that was tied

Become unknotted

May the crossed bones

In the filled-up well

この呪われた家に帰って来て、ユーメニディーズが現われたハリーにとって、死んだ妻のことも、まだ明らかでない亡父のことと結びついており、過去の罪とともに未来の方向が決まる運びをたどることになろう。

第二部（場所は書斎、時は夕食後）、第一場はウォーバトンとハリーの会話で始まる。エイミーの健康と未来の幸福のために訴えようとする者と、自分の過去の不詳の空白、亡父のことを聞き出そうとする者と、当然のことに話しかみ合わない。医者が起こりそうなことと口にすれば、直ぐに樁つき(‘O God, man, the things that are going to happen / Have already happened.’——前の部の最後

のコーラスを引き継いだ内容)、母親のことだと切り出せば、子供の頃ただ母の幸福を考えるようにさせられ、つらい思いをしたとまくし立て、そして医者が問題なのは過去ではなく、未来の母親の幸福だと弁じれば、どこに違いがあるかと叫ぶ(‘Oh, is there any difference! / How can we be concerned with the past / And not with the future? or with the future / And not with the past?’)。話してもらいたい役に立つことは、未来の母のことではなくて、過去の父のことなのだが、しかし相手は、両親の結婚生活があまり幸福でなく、合意の上で別居して父親は外国へ行き、そして死んだということしか語らない。それでもこの父の死の時の記憶が、ハリーによみがえる。

But now I remember

A summer day of unusual heat,
The day I lost my butterfly net;
I remember the silence, and the hushed excitement
And the low conversation of triumphant aunts.
It is the conversations not overheard,
Not intended to be heard, with the sidewise looks,
That bring death into the heart of a child.

何かがある、何かの罪悪が。父の知らせのあった燃えるような日の瞬間の記憶(直ぐ前のところで、アイヴィーとヴァイオレットのことを‘whispering aunts’と想起しているが、ここでは‘triumphant aunts’)。その晩、母に接吻されたときハリーは、わなが閉じるのを感じたのだ。医者からは引き出せないで、どうしてもアガサに聞いてみようと思う(それが第二場で実現する)。ところでウォーバトンが話しかかったのは、母親の体——‘the whole machine’は時間的存在を暗示——が弱っていて、急激なショックを与えるといつまいるかもしれないし、彼女はただハリーが帰って来て、ここで采配を振るのを待ち望んで生きて来たのだから、その期待に応えるようにということなのだ。ろくに聞いていないような受け方をするハリーは、結局その期待を完全に裏切ることになる。ハリーに

とっては、母のことは生きているようで死んだ時間に属する一方、父のことは死んでいるようで生きた時間に属するのだ。

巡査部長ウィンチェルの登場で、医者が発揮する現実的能力と対比的に、ハリーの意識の異常性が描き出される。デンマンから巡査部長が急用で来たことを知らされて、弟たちに何か起こったのではないかと、医者は正しく予測するが、ハリーは彼らに何も起こるわけがないと、自己流に内面的に考え、ウィンチェルが‘real’かどうか、つまり亡霊のような存在でないかと怪しむのは、取りつかれた罪の意識がさせるわざだ（ウィンチェルの言う‘her Ladyship’をエイミーのことではなく、亡妻のこのように勘がいくする）。実際に触れてみて‘real’だと確かめると、父のことを話し合っていたのだと会話に誘いこもうとする。医者は早く用件を言うようにせかせ、それがジョンのことだと聞かされると、ハリーはがっかりしたように口をつぐんでしまう。エイミーや叔父叔母が入って来ても、ジョンが自動車事故で怪我したことで、エイミーに心配させないようにできるのは医者であり、自分で行きたがるエイミーを止めて、ジョンのところへ向かう。医者と巡査部長が出て行った後、ジョンに同情の言葉を吐かないのを、叔母たちから責められると、それは目ざめている者には無理なことで（‘They don't understand what it is to be awake, / To be living on several planes at once / Though one cannot speak with several voices at once.’）、自分が語りたいのは別の次元の言葉だと弁解する。話しぶりが父親に似ているとエイミーが言う。前に同じぐらいの年の頃の父親の風采を、ハリーから問われて、ウオーバトンがとてもよく似ていたと答えた、その発展だ。エイミーが、しかも自分の方から話すのだ。疲れているだろうからと、エイミーを寝かせに行くのは、ハリーが単に冷淡ではないというのではなく、父のことを言った彼女の言葉に触発された行為と解せよう。彼は運命的に目ざめている。

エイミーが簡単に寝ついたとハリーが戻ってくる。彼にとっては、叔父叔母が問題にするような事件は取るにたりぬこと、彼らが‘normal’と呼ぶものは、‘unreal’で重要でないものに過ぎない。ハリーは今ここで、自らがこの世

界の途方もない罪過の一部と思える深刻な経験をしている。前に妻の死の告白をしたとき、病んでいる世界について述べたことを、念頭に置く必要のあるところだ。

If you only knew the years that I have had to live

Since I came home, a few hours ago, to Wishwood.

ところがこのような内面の深化の時間に生きているハリーに、その理解者アガサは説く。

We must try to penetrate the other private worlds

Of make-believe and fear. To rest in our own suffering

Is evasion of suffering. We must learn to suffer more.

『寺院の殺人』におけるコーラスの苦しみと通じるものの、まだ知らねばならぬことのあるハリーの立場に合わせた内容だ。彼にはフューリズが、単に外部とか内部にあるのではなく、人に理解できないほど‘real’な逃げられない存在で、自分の汚れが深く根ざしていることが問題。

What matters is the filthiness. I can clean my skin,

Purify my life, void my mind,

But always the filthiness, that lies a little deeper……

こうした話しも、アーサーからの長距離電話の件で妨げられ、その成り行きは次の場まで待たねばならない。正月の自動車事故のため運転を禁止されているアーサーは、終列車に乗りおくれ、到来が翌日になるのだが、二人の弟たちが間に合わないのは、エイミーの時間の挫折を意味し、ハリーの態度の劇的進行と相まって、一家のさらに重大な結末を予表させる。コーラスが過去と未来のつながりの恐怖を歌う。これは前の部の最終のコーラスと同じように、日常的な連中が歌うには、はずれた趣旨のようであるけれども、主題の感化を受ける役を負わされていると見るべきか。

第二場はこの作品で最も重要な場である。前の場でコーラスの連中が退場した後、残ったハリーとアガサが対話し、アガサによってハリーの過去が明かす

れ、彼の未来が決定されるからだ。話しが進むと、メアリーとの場合よりもさらに詩的で劇的な二重唱が、アガサとの間に歌われ、ユーメニディーズの出現もエイミーの登場も、ハリーの決定の方向に押し流される。

すでにハリーは、自分がウィッシュウッドの ‘the routine of normal life’ に耐えられず、ジョンなら家の主としてうまくやって行けると、ここを離れる気持ちになっている。考えている過去と未来のことは察しがつくが、両者を結びつけるに必要な現在が欠けていると、アガサより指摘されると、自分はまだ ‘what their meaning is’ を探らねばならぬというふうに、彼の現在の関心は専らフューリズに向けられている。最初八年前に永遠と思える孤立感 (‘that sense of separation, / Of isolation unredeemable, irrevocable’) を味わい、それから麻痺状態、つまり自己との遊離感 (‘the degradation of being parted from my self’) を経験し、この一年間、自分というものが内部的にも外部的にも収拾のつかない状態で、ウィッシュウッドに帰ればと期待したものの、それが彼らフューリズの妨げに合っているというわけだ。過去が贖えないというテーマは、この地獄のような経験的意識と密着したもので、そこから亡霊の具象化が生まれていると解される。こうしてハリーが知りたいのは父親のこと、ウォーバトンに必要なことは語らず、それが話せるのはアガサしかいない。アガサは動揺はするが、力を出して話そうとする。彼女にとっても解放になることなのだ。さてアガサの話は、彼女とハリーの父親の恋が、背後にあることを踏まえないと理解できない。寂しい結婚生活を味わっていた夫婦の前に、オックスフォードの学生だった末の妹のアガサが現われたのだ。

I remember

A summer day of unusual heat

For this cold country.

この劇の冒頭で彼女がエイミーに投げつけた言葉のように、ここウィッシュウッドは常に ‘a cold place’ で、これは人間の愛情も真実の生も欠如していることを仄めかす。ウォーバトンを相手に、ハリーが父の死を知らされた日を想

い出したのと全く同じく、アガサは ‘A summer day of unusual heat’ を想い出すのである。続く恍惚と恐怖の叙述も恋を裏づけるが、問題は父がエイミーを殺そうと考えたこと。その計画をアガサは、三ヶ月すれば生まれるはずの ‘mine’、つまりハリーのために止めたのだ。真相が知れるとハリーは思う。

Perhaps my life has only been a dream

Dreamt through me by the minds of others. Perhaps

I only dreamt I pushed her.

殺意という罪が父から子に移り、その意識からハリーは自分で妻を殺したと思うようになったとの運びである。ところがアガサは――

What we have written is not a story of detection,

Of crime and punishment, but of sin and expiation.

これは、キリスト教の実存的な内容を、観客に印象づけようとしたものか。一瞬幸福感をおぼえ、「終り」のようだというハリーに、「初め」でもあるとアガサは付け加える。罪の認識の完成としての「終り」であり、罪の贖いという点から見れば「初め」である。今や彼女が解放された一家の重荷は、ハリーのものだと言ふアガサは説く。ハリーには家族の愛情が、一種の ‘formal obligation’ であったのが、今までよりも母親に、情が寄せられるような気持ちになる。認識 (‘understanding’) の力の大きさを表わしている。これまで亡霊の戦いで傷ついていた彼は、‘real’ なものと ‘shadows’ とを取りちがえていたことを認め、新たな苦しい自由の道を進もうとする。

以上のように、妻を無き者にしたいと望んだことにおいて、ハリーは父の罪を分担する一方、アガサとは精神的な母と子の関係にあることが明らかになった。二重唱が始まる。アガサが父との実らなかった愛から歌い出し (‘I only looked through the little door/When the sun was shining on the rose-garden’), 互いにリフレインで応じ合って (彼女の ‘Over and under’ には ‘In and out’ と, ‘Up and down’ には ‘To and fro’ と) 鎖が切れるまで二人が苦しい歩みをたどったことを述べ、そして鎖が切れハリーは、アガサとの実現した愛の瞬間を歌

う ('and you walked through the little door / And I ran to meet you in the rose-garden.'). 彼の父へのアガサの愛が、その精神的な子供において実を結んだだけでなく、ハリーとメアリーとの場合には見られなかった「ばら園」が、『四つの四重奏』でもそうであるように、実在の照明の瞬間を表わしていることも見逃せない。こうしてハリーが、亡霊からはじめて自由にならたばかりのところへ、ユーメニディーズが現われるが、メアリーと対話中の出現とちがって、それが 'real' で、彼の外部の存在となっており、彼は自分の方から後について行こうとの態度を示す。一家の罪の何であるかがすでに理解できているからだ。アガサは消えたユーメニディーズが位置していた窓のところへ行き、子供のように作られる呪いの歌を唱え、呪いを全うさせることを述べる ('The knot shall be unknotted / And the crooked made straight.'). そして長い旅に出るべきハリーに 'You must go' と言うのに対し、すでに決心がついている彼は 'I must go' と応じる。エイミーが登場するが、うまく説明できるはずのものではない。亡霊のことに言及し、逃げるのではなく追いかける立場を宣明する。どこへかはまだ決まっていなくても、次の詩行は聖者のような苦行に出ようとすることを暗示している。

To the worship in the desert, the thirst and deprivation,

A stony sanctuary and a primitive altar,

The heat of the sun and the icy vigil,

A care over lives of humble people,

The lesson of ignorance, of incurable diseases.

今やハリーが後について行くのが 'the bright angels' であり、これは『寺院の殺人』第一部の終りで、誘惑を克服したベケットが、'good Angel' が剣の先に舞っていると言ったのと符号する。非時間的な存在に、自分の意志をまかせる態度の表現であろう。ハリーは退場する。

第三場。三十五年前に夫を奪い、今また息子を奪うのかと、エイミーはアガサを責める。常に未来のために生きようとし、夫のことは 'death is end' と

片づけようとしたのに、自分のものにしたいと思った息子に及んだのだ。お互いともに、夫も息子ももったことがないと、アガサは主張するが、世代にわたってきく呪文の力をもっていると非難されると、**‘I have only watched and waited.’** と応じる。『寺院の殺人』のコーラスと同じ立場、しかしそれほどには深い意味があるとは思えない。途中から入って来たメアリーが、ハリーが出て行くのは危険だと言うのに答えて――

Here the danger, here the death, here, not elsewhere;

Elsewhere no doubt is agony, renunciation,

But birth and life. Harry has crossed the frontier

Beyond which safety and danger have a different meaning.

And he cannot return. That is his privilege.

エリオット独特の逆転であり、死から再生への生き方が、ハリーの誕生が死と結びついているだけに、決定的な説明の働きをなしている。安全と危険の論議が、前の詩劇から受け継がれていることも見逃せない。ユーメニディーズがハリーに教えたというのが、アガサの話しの落ち着くところで、ここに劇の運びの重点が置かれていることは、出発の服装をして入ってくるハリーの言葉でも、後に彼の忘れ物を取りにくるダウニングが、自分も見たその亡霊について語るのでも分る。メアリーも家を出ることが決まる。ハリーが去った後、隣の部屋に引き下がったエイミーは、**‘The clock has stopped in the dark!’** の叫び声とともに死ぬ。この場でも終始、実際の役をつとめるコーラスの連中は、この事態に、**‘We have lost our way in the dark.’** と言いながらも、葬式や遺言等に気をくばり、彼らの役を終える (**‘But we must adjust ourselves to the moment : we must do the right thing.’**)。最後に残ったアガサとメアリーが、パースデイ・ケイキの置かれたテーブルの周りを、時計のようにまわりながらろうそくを消し、暗くなったところで呪いについて歌う。アガサの一節――

A curse is a power

Not subject to reason

Each curse has its course

Its own way of expiation

Follow follow

罪と贖いの一貫したテーマであり、終りに自分自身の贖いと、去った者たちの贖いを求めて去る者たちの巡礼によって、呪いの結び目が解かれることが述べられる。

『一族再会』では、現代生活の枠組みと日常語の韻律の中に、思想的ないし宗教的テーマが持ちこまれている。外面と内面のそれぞれの時間に住む者たちが対照的に描かれ、コミュニケーションの不能を示しながら、日常的時間は挫折するという運びは、『スウィーニー・アゴニスティーズ』の発展的成果と見ることができよう。内面の意識が問題なのであり、主人公ハリーにとっては、ユーメニディーズの意味を認識することが焦点となっている。一家の呪い、誕生の罪、そして罪と贖いが中心的主題で、過去は贖えないもの、未来は過去と結びついたものといったようなことを、何度も繰り返して印象づけようとする。そのあまり、人物の性格があいまいになったことが否定できない。ハリーは観念の道具と非難されようし、現世的に固定されている一方、柄にもないテーマを歌わされるコーラスの連中も、メアリーやハリーから強いと言われる女学校長アガサも、せいぜい、アガサは呪文の力をもっていると憎むエイミーを除けば、完全な劇的人物とはなっていないのである。コーラスが『寺院の殺人』のようなきわ立った機能を果たしていない代わりに、アガサ（それにメアリー）がその役を受けもつのもすっきりしない。姉の夫を恋しながら、姉を呪っていると思えるほどのアガサは、エイミー以上に責められねばならぬとの疑問も当然生まれよう。ウォーバトンの警告を無視して、エイミーを死に至らしめたハリーも同様だ。唯一の劇的事件エイミーの死は、これもハリーには人殺しを意味すべきはずのものではないか。エイミーには死は「終り」でも、彼には「初め」であり、死から再生への道を行く彼にとって、この死はどういう関

係になるのか。また、シチュエーションの設定に時間をかけ過ぎているのは、未来よりも過去に向かう作者の意識の傾向と、根本的に関ることではなかろうか。そうとすれば、彼の劇作の大きな障害となりかねないのだが。最後に、ユーメニディーズの導入の失敗よりも、この現代生活を題材にした戯曲に、昔の殉教に焦点をしばって成功した『寺院の殺人』から、あまりに過大なものを投入したことこそ、失敗の原因に挙げられてよいように考えられるのである。

『四つの四重奏』の進展（「イースト・コウカー」以下）が、『一族再会』なしにはあり得なかったことは確かだけれども、次の詩劇が現われるまでには十年待たなければならなかった。

主な参考文献は次の通り。

- F. O. Matthiessen and C. L. Barber, The Achievement of T. S. Eliot
- Helen Gardner, The Art of T. S. Eliot
- George Williamson, A Reader's Guide to T. S. Eliot
- Grover Smith, T. S. Eliot's Poetry and Plays
- David E. Jones, The Plays of T. S. Eliot
- Allen Tate (*edit.*), T. S. Eliot : The Man and his Work